

«TODO LO TIENE QUE ACOMPAÑAR LA MUSICA, PARA QUE EL CONCEPTO VAYA HERMANADO CON EL ACENTO»: LA MÚSICA Y LA PALABRA EN LAS MISAS DE FRANCESC VALLS (1671-1747)¹

KSENIA STARKOVA

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

La música siempre ha tenido una cierta relación con la palabra, lo que en varias épocas históricas se transformaba y se interpretaba según el pensamiento de cada una. Este estudio pretende analizar la relación entre la música y el texto en las misas de Francesc Valls, un compositor catalán que desarrolló su actividad artística en la primera mitad del siglo XVIII, a través del prisma de su obra teórica, el tratado *Mapa armónico práctico*, y su implementación práctica. El análisis musical de las cinco misas del compositor muestra diferentes formas de tratar la palabra que fluctúan entre las rudimentarias a la manera renacentista, y las más novedosas y coherentes al estilo del Barroco tardío que reflejan la evolución del lenguaje musical del mismo compositor.

PALABRAS CLAVE: música y palabra, figuras retóricas, afectos musicales, Francesc Valls, misa, Barroco tardío.

«TOT HO HA D'ACOMPANYAR LA MÚSICA, PERQUÈ EL CONCEPTE VAGI AGERMANAT AMB L'ACCENT»: LA MÚSICA I LA PARAULA EN LES MISSES DE FRANCESC VALLS (1671-1747)

RESUM

La música sempre ha tingut una certa relació amb la paraula, la qual cosa, en diverses èpoques històriques, es transformava i s'interpretava segons el pensament de cadascuna.

1. Este artículo es el resultado de la investigación en el marco del trabajo de fin de máster *Las misas de Francesc Valls* realizado en el Departamento de Arte y de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona bajo la dirección de doctor Xavier Daufí i Rodergas.

Aquest estudi pretén analitzar la relació entre la música i el text en les misses de Francesc Valls, un compositor català que va desenvolupar la seva activitat artística durant la primera meitat del segle XVIII, a través del prisma de la seva obra teòrica, el tractat *Mapa armónico práctico*, i la seva implementació pràctica. L'anàlisi musical de les cinc misses del compositor mostra diferents formes de tractar la paraula que fluctuen entre les més rudimentàries a la manera renaixentista i les més innovadores i coherents amb l'estil del Barroc tardà que reflecteixen l'evolució del llenguatge musical del mateix compositor.

PARAULES CLAU: música i paraula, figures retòriques, afectes musicals, Francesc Valls, missa, Barroc tardà.

“MUSIC MUST ACCOMPANY EVERYTHING SO THAT THE CONCEPT
WILL BE COUPLED WITH THE ACCENT”: MUSIC AND THE WORD
IN THE MASSES OF FRANCESC VALLS (1671-1747)

ABSTRACT

Music has always had a certain relationship with the word that was transformed and interpreted in various historical periods according to each one's thought. Through the prism of his theoretical work, the treatise *Mapa armónico práctico* and its practical implementation, this study seeks to analyse the relationship between music and text in the masses of Francesc Valls, a Catalan composer who carried out his artistic activity in the first half of the 18th century. The musical analysis of the composer's five masses shows different ways of treating the word that fluctuate between the rudimentary manner of the Renaissance and the most novel and coherent style of the late Baroque. These different forms of treatment reflect the evolution of the composer's musical language.

KEYWORDS: music and word, rhetorical figures, musical affections, Francesc Valls, mass, late Baroque.

1. RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y PALABRA: UN CORTO RESUMEN

Partiendo de la estrecha relación que une la música y la palabra, el arte musical tiene la capacidad de reflejar el sentido de la letra y conmover los ánimos, potenciando así el sentimiento y remontándonos hasta la época de los filósofos griegos.

Platón, en el tercer libro de su obra filosófica *La República*, aparte de desarrollar el concepto ético, sociológico y educativo de la música, señala la relación inseparable entre sendas artes: «la melodía se compone de tres elementos: las palabras, la armonía y el número»² y «es preciso que la armonía y el número correspondan a las palabras».³ Siglos después, en los albores de la época barroca, el miembro de la Camerata Florentina G. Caccini, en la introducción a su libro de madrigales *Le*

2. [ritmo]

3. Patricio de AZCÁRATE (ed.), *Obras completas de Platón*, p. 168.

nuove musiche (1601), repite al filósofo griego, afirmando que la música no es nada más que el texto, el ritmo y después el sonido y no al revés.⁴ Por otro lado, la idea del arte como la imitación (o mimesis) de la naturaleza, la primacía de la poesía entre todas las artes y su vinculación directa con la música, el concepto que encontramos en *Ars poética* de Aristóteles, se extiende en los numerosos comentarios renacentistas a esta obra que concluyen que «toda la poesía era antiguamente cantada».⁵

Otra disciplina que remonta sus orígenes en la antigua Grecia y que nos indica la clara relación entre la palabra y la música es la retórica. En los diálogos de Platón (*Fedro*, *Gorgias*) la oratoria figura como el acto creativo que posee un fuerte impacto emocional, lo que la acerca a otras formas de arte y, sobre todo, a la música. Diferentes autores conocidos de la retórica tales como Aristóteles, Cicerón y Quintiliano siguen enfocándose en estas capacidades dentro de la misma, añadiendo también su posibilidad conmovedora: influir en el ánimo de los oyentes. De esta manera, se forman tres objetivos de la retórica —*docere* ('instruir'), *delectare* ('deleitar'), *movere* ('emocionar')—,⁶ dos de los cuales no solo caracterizan la retórica, sino que también son propios de otras formas del arte. Además, desde la antigüedad, la teoría musical se vinculaba con la enseñanza de la construcción de versos (la gramática) y ambas disciplinas, junto con la retórica, desde la Edad Media formaban parte de «las siete artes liberales».

En diferentes épocas de la historia de la música⁷ dominan varios principios respecto a la relación entre la palabra y la música: la imitación (o mimesis aristotélica) exacta caracteriza las composiciones musicales del Renacimiento, lo que se refleja en el surgimiento de varias figuras musicales y una expresión precisa de cada palabra;⁸ la representación del texto a la que se presta la atención en la Camerata Florentina en los comienzos de la época barroca traspasa en pleno siglo XVII a una retórica musical cuya finalidad es similar a la del arte oratorio: instruir, deleitar y emocionar o influir al oyente conmoviendo el ánimo.

La proyección de los principios de la relación entre la música y la palabra aparece en los siglos XIV-XV, ya que en las composiciones de Machaut, Ciconia y Du Fay aparecen algunas figuras musicales y pintura del texto (*text-painting*) que revelan la correspondencia entre el texto y la música.⁹ No obstante, solo con las traducciones y ediciones de las retóricas y las obras filosóficas antiguas en el si-

4. Giulio CACCINI, *Le nuove musiche, Firenze 1601*, ed. facsímil, fol. 3: «[...] ma ad attenermi à quella maniera cotanto lodata da Platone, et altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere, che la fauella, el rithmo, et il suono per ultimo, e non per lo contrario [...]».

5. María José VEGA, *Poética y música en el Renacimiento*, p. 18.

6. Martín PÁEZ MARTÍNEZ, «Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical», *Rétor*, 6 (1) (2016), p. 52.

7. En este artículo nos referimos al determinado período que tiene la frontera superior en el siglo XVIII.

8. José-Vicente GONZÁLEZ VALLE, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la “ars musica” y la “música práctica” a comienzos del Barroco», *Revista de Musicología*, 10 (3) (1987), p. 822.

9. George J. BUELOW *et al.*, «Rhetoric and music», en *Oxford music online* (en línea): *Grove music online*, 2001, <www.oxfordmusiconline.com> (consulta: 10 noviembre 2018).

glo xvi, se redescubre la vinculación entre la poesía y la melodía que existía en la antigua Grecia: se renueva la comprensión de la relación entre el texto y la música. Dos conceptos del arte musical, el neoplatónico y el aristotélico, repercuten en numerosos tratados musicales de esta época destacando el papel primordial del texto en la composición de una obra musical: «que todo lo que dize la letra, que con el canto se puede contrahazer: se contrahaga en la composicion»¹⁰ (J. Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, 1555), «aplicando al vivo con las figuras del canto la misma significación de la letra»¹¹ (en «Prólogo» a las *Canciones y villanescas espirituales* de F. Guerrero, 1589). Al mismo tiempo, en algunos tratados de la segunda mitad del siglo xvi, ya aparecen las ideas de que la música tiene que expresar el sentido de la palabra, «mostrando por medio de la armonía los afectos que contiene»¹² (N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, 1555), o «la parte más esencial (de la música) hacer lo que la letra pide [...] que haga el efecto que la letra pretende»¹³ (F. de Montanos, *Arte de música*, 1587), preparando de esta manera el concepto barroco de la imitación del sentimiento musical. Así, el siglo xvi da preferencia a la música como el arte poético, por analogía con la tercera forma del pensamiento de la triada aristotélica, sobre la ciencia;¹⁴ y a los *musici-poetici* sobre los *musici-mathematici*.¹⁵ Por otro lado, la reforma católica, seguida del Concilio de Trento (1545-1563), exige un cuidadoso tratamiento de la palabra sagrada para que influya a los fieles; según las normas de la reforma, la música no dificulta el entendimiento del texto, sino que lo facilita por su laconismo y sencillez: «Todas las cosas deben desarrollarse de tal manera que permita que las misas [...] lleguen claramente a los oídos y corazones de los oyentes, ejecutando todo con claridad y de manera diligente».¹⁶

Por una parte, en el siglo xvii, al principio de la centuria siguen existiendo los conceptos neoplatónico-aristotélicos sobre la importancia de la palabra en la música: «Como el espíritu es más noble que el cuerpo, así son las palabras más nobles que el contrapunto» (G. Bardi, *Discorso sobre la musica antica*)¹⁷ y, por otra parte,

10. Juan BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales*, fol. cxxv.

11. José-Vicente GONZÁLEZ VALLE, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la “ars musica” y la “música práctica” a comienzos del Barroco», *Revista de Musicología*, 10 (3) (1987), p. 827.

12. Karol BERGER, «Concepts and developments in music theory», en *European Music 1520-1640*, p. 308: «[...] show by means of the harmony their passions [...]».

13. José-Vicente GONZÁLEZ VALLE, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la “ars musica” y la “música práctica” a comienzos del Barroco», *Revista de Musicología*, 10 (3) (1987), p. 827.

14. Nicolaus LISTENIUS divide la música en la «theorica», la «practica» y la «poetica» en su tratado *Musica* (1537).

15. Adrianus PETIT COCLICO (*Compendium musices*, 1552) concede el privilegio de ser los músicos-poetas a Josquin Desprez y a los compositores de su generación.

16. Francisco RODILLA LEÓN, «Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo xvi y principios del xvii», *Revista de Musicología*, 35 (1) (2012), p. 124.

17. José-Vicente GONZÁLEZ VALLE, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la “ars musica” y la “música práctica” a comienzos del Barroco», *Revista de Musicología*, 10 (3) (1987), p. 824.

a mediados de siglo tiene lugar el mayor acercamiento entre la música y la retórica. El problema de la interacción entre el individuo (creador u obra de arte) y el público que se desarrolla en el Renacimiento, en la época barroca obtiene otro nivel cualitativo: el creador se enfrenta a la sociedad y al mismo tiempo interactúa con ella, ya que una obra de arte tiene una cierta orientación al público y la relación entre ambos se parece a la acción recíproca entre el orador y sus oyentes. Por esta razón, la finalidad de la música se convierte en una intención de influir en las personas, emocionar y conmover los ánimos mediante la imitación de los sentimientos: así, empezando con *cantare con affetto* (G. Caccini) y el *stile concitato* (C. Monteverdi) este concepto sigue formándose como la teoría del afecto barroco en los tratados alemanes de los siglos XVII y XVIII, inspirándose, a su vez, por el estudio sobre los sentimientos de R. Descartes¹⁸ (*Les passions de l'âme*, 1649) y más tarde por los escritos de T. Hobbes, D. Spinoza, J. Locke, F. Hutcheson y C. Wolff.¹⁹

La unidad entre el arte oratorio y la música se encarna en varios tratados como un sistema determinado de la composición musical que proyecta las etapas de creación en la retórica: tres de ellas menciona A. Kircher (*Musurgia universalis*, 1650): «Tanto el arte oratorio como la retórica musical contienen tres partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*».²⁰ De la *inventio*²¹ se destaca la parte *elocutio*, la expresión (o adorno) que se convierte en el aspecto principal para la retórica musical, el concepto clave para la teoría de las figuras retórico-musicales que, tras su primera sistematización en el tratado *Musica poetica* (1606) de J. Burmeister, se extienden en numerosos tratados hasta finales del siglo XVIII.²²

2. FRANCESC VALLS: DE LAS POLÉMICAS A LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y PALABRA EN SU TRATADO *MAPA ARMÓNICO PRÁCTICO*

La primera mitad del siglo XVIII fue un tiempo de perturbaciones y modificaciones en España, no solo en la vida política, económica y social,²³ sino también en la vida musical. Las novedades que vienen, en su mayoría, de Italia mediante intérpretes, compositores y nuevos géneros influyen sobre los músicos españoles. Se nota la tendencia a la unificación de los estilos musicales: el lenguaje específico, que se diferenciaba dependiendo del estilo (la música para iglesia, la música para

18. Martín PÁEZ MARTÍNEZ, «Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical», *Rétor*, 6 (1) (2016), p. 56.

19. John W. HILL, *La música barroca*, p. 400.

20. Svetlana Alexeevna GUDIMOVA, «Barroc music space», *Culturology*, 4 (87) (2018), p. 59.

21. La parte *inventio* en la retórica consiste en: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*.

22. J. Lippius (1612), J. Nutius (1613), J. A. Herbst (1643), A. Kircher (1650), C. Bernhard (1660), Heinichen (1728), J. G. Walther (1732), Matteson (1739), J. A. Scheibe (1745), M. Spiess (1745), J. N. Forkel (1801).

23. Podemos mencionar al respecto la Guerra de Sucesión (1701-1713) y el Decreto de Nueva Planta (6 de enero de 1716) que fue incorporado a Cataluña.

teatro y la instrumental) empieza a transmitirse de un estilo a otro. La expresividad de la música teatral penetra en el ámbito de la música religiosa. En lo que se refiere a la música instrumental, se percibe la emancipación de la última como un género independiente, lo que produce el desarrollo de los nuevos géneros puramente instrumentales y la modernización de los instrumentos.

Las novedosas influencias de la música italiana con el dominio de la expresividad y los afectos, que, a veces, destruían las reglas del contrapunto y las normas armónicas, provocan numerosos polémicas entre los progresistas —partidarios del estilo nuevo, caracterizado por más verticalidad, dominio de la melodía, la relación cercana entre la música y la palabra, la expresión de los distintos estados del alma— y los conservadores, defensores del estilo antiguo, las reglas contrapuntísticas y el dominio de la razón en la música.

Entre la gran cantidad de polémicas desencadenadas en esta época, de las más teóricas a las más filosóficas (por ejemplo, la del padre Feijoo, Pedro Paris y Royo y Joaquín Martínez de la Roca), en este trabajo nos enfocamos en la que sucedió alrededor de Francesc Valls y su misa *Scala Aretina*: una polémica muy importante y significativa en la cultura musical española de la primera mitad del siglo XVIII. Al comenzar con la famosa introducción de la novena sin preparación en el «Gloria» («Qui tollis») de la misa *Scala Aretina* (1702) e involucrando a muchos de los músicos más conocidos de toda la Península, esta controversia reveló la situación estética y cultural de la época barroca, fracturada entre los conservadores y los progresistas. La discusión se desarrolló en el año 1716 con la respuesta de Joaquín Martínez de la Roca, el organista principal de la catedral de Palencia, que defendía las reglas de la música antigua. Por otro lado, como partidario de Francesc Valls y defensor del arte nuevo destacó Santisso Bermúdez, maestro de Seises de Sevilla. El núcleo de la polémica surgió debido a la problemática referente a preguntas relacionadas con la finalidad de la música, su valor ético, estético y sobre qué predominaba y se adueñaba la misma, ¿razón o sentimiento (el oído)?

El tema de la relación entre la música y la palabra, en la que la supremacía del aspecto literario en una obra musical mayoritariamente domina, fue de especial importancia para Valls: al principio del siglo XVIII, siendo miembro de la Academia Desconfiada (1700-1705) en Barcelona, argumentó su presencia en estos círculos diciendo «que la poesía y la música son hermanas y siendo así cree que puede ser de utilidad a la Academia».²⁴ Dicha academia se basaba en el modelo italiano y practicaba una música nueva con el dominio del aspecto literario aunque la parte puramente musical también desempeñaba un papel especial: «[...] la música vocal o instrumental se integraba en el ceremonial o rito del acto académico, ligada a los textos presentados, pero en todo caso servía para realzar su solemnidad, convirtiendo la tertulia de intelectuales o letraheridos en un auténtico espectáculo de fiesta barroca».²⁵

24. Josep PAVIA I SIMÓ, *La música en Cataluña en el siglo XVIII: Francesc Valls (1671 c. - 1747)*, p. 32.

25. Francesc CORTÉS I MIR y Francesc BONASTRE I BERTRAN (COORD.), *Història crítica de la música catalana*, p. 186-187: «[...] la música vocal o instrumental s'integrava en el ceremonial o ritu de

Como respuesta a las discusiones estéticas apareció el tratado *Mapa armónico práctico* (1742), en el que el compositor se sitúa entre ambos partidos equilibrando la novedad y la tradición, la segunda y la primera práctica, y valorando uniformemente los logros tanto de la música española, como de la música extranjera (italiana, francesa y alemana). También el tratado tiene carácter pedagógico y práctico, en el cual el compositor trata los diferentes géneros musicales, las figuras retóricas y las reglas prácticas de la composición.

Según dice Martín Moreno en el artículo dedicado al tratado,²⁶ la confirmación sobre la relación cercana entre la música y la palabra es la idea general del *Mapa armónico práctico* que va a través de su obra. Hablando sobre las voces en la composición, Valls siempre subraya que su papel es más importante que el de los instrumentos, porque las voces se basan en el texto que expresa el sentido general de la música: «Lo primero a que debe atender es el sentido de la letra; lo segundo que las voces canten bien [...]»²⁷ y «en cualquier composición eclesiástica, o profana, hágase cargo el compositor de que lo principal en ella son las voces, y que los instrumentos no son más que un adorno que se le añade».²⁸

Esta idea de que la música y la palabra son hermanas se profundiza en el capítulo XXIX «Del modo en cómo se deben explicar y vestir los afectos que expresa la letra en la composición de música del tratado», en el que se aborda el tema de los afectos musicales. En opinión de Valls, un compositor no solo tiene que saber cómo se construye la música y manejar las reglas técnicas, a lo que el autor del tratado dedicó los capítulos anteriores, sino que lo más importante es saber expresar el sentido de la palabra:

Esta materia es la más importante para el buen compositor; pues sin ella sería como un pintor que sabe bien de dibujo, pero que ignora el arte de aplicar los colores en la imagen; importa poco que el Músico sepa todas las habilidades que hasta aquí se han manifestado si no sabe cómo debe vestir la letra que tiene a su cargo; circunstancia sin la cual, aunque la composición tenga todos los primores Musicales; crearía una falta tan grave que desluciría todo su trabajo.²⁹

Todos los conocimientos musicales de un compositor deben dirigirse a la expresión de los sentimientos, los estados emocionales de la música y a la imitación de la palabra en los casos necesarios: «Todo lo tiene que acompañar la música, para que el concepto vaya hermanado con el acento».³⁰

l'acte acadèmic, més o menys lligat als textos presentats, però en tot cas servia per a realçar-ne la solemnitat, tot convertint la tertúlia d'intel·lectuals o lletraferits en un autèntic espectacle de festa barroca».

26. Antonio MARTÍN MORENO, «Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)», *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), p. 172.

27. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a)*, fol. 99.

28. *Ibidem*, fol. 145.

29. *Ibidem*, fol. 213.

30. *Ibidem*, fol. 213.

Haciendo referencia al tema de los afectos musicales, Francesc Valls sigue la tradición de sus antecedentes. Según A. Kircher, el autor destaca diferentes afectos, tales como el amor, la alegría, el dolor, el llanto, la tristeza, la ira, la presunción. Y, Pedro de Ulloa, el teórico español, agrega las figuras musicales siguientes: la gradación, el complejo, la contraposición, la ascensión, el descenso, la fuga, la asimilación, la abrupción repentina.³¹

En el segundo apartado del capítulo sobre los afectos musicales «Reglas generales para que la música explique los afectos, que expresa la letra» se tratan las maneras prácticas de exponer el sentido de la palabra por medio de la música: en el caso de los sentimientos tristes y dolorosos, se deben usar las voces en posición baja, incluir en la textura musical terceras, sextas menores y las ligaduras con séptimas, cuartas y novenas menores; al contrario, un afecto alegre se transmite por medio de voces en posición alta, las ligaduras mayores. Describiendo cómo se deben de expresar los elementos de la naturaleza, Valls sigue el simbolismo tradicional en el que el aire, el fuego, el cielo, la montaña se interpretan por las voces y los instrumentos *altos*; y, al revés, la tierra, la oscuridad, el horror, la profundidad se caracterizan mediante una posición baja.

Los afectos de ira, arrogancia, presunción, desesperación y también admiración se distinguen por el ritmo con las notas menores con punto y los silencios. Además, «la música pausada» o el silencio se convierte en una característica importante para los afectos tristes y lúgubres, puesto que, en este caso, el efecto de suspensión llama la atención del auditorio e intensifica el estado de ánimo mencionado.

En el tercer apartado del capítulo, Valls hace referencia al aspecto ilustrativo de la música respecto al de la palabra, a las figuras que reflejan muy estrictamente el texto, tales como graduación (las voces suben o bajan gradualmente), ascensión (las voces suben), descenso (las voces bajan), contraposición (los pasos con el movimiento contrario), abrupción repentina (el cambio del afecto, estilo metabólico), fuga (las voces van corriendo), asimilación (las voces tienen unos pasos muy parecidos).

Así, de esta manera, las ideas acerca de la expresividad de la música, que forman una parte sustancial del tratado de Francesc Valls, confirman las palabras del mismo compositor sobre la hermandad entre la música y la palabra, lo que repercute no solo en su patrimonio teórico, sino también en su obra musical.

3. REALIZACIÓN DE LA RETÓRICA MUSICAL EN LAS MISAS DE FRANCESC VALLS

3.1. LAS MISAS: BREVE DESCRIPCIÓN

En el siglo XVII se establecen varios tipos de misa barroca en España. Los ejemplos de este género en la primera mitad del siglo heredan los modelos renacentistas

31. *Ibidem*, fol. 213.

caracterizados por la polifonía estricta, diferenciación de las partes del ordinario de la misa conforme a las reglas de composición. Las partes más cortas, tales como el «Kyrie», el «Sanctus» y el «Agnus Dei» se componen en el estilo contrapuntístico con melodías melismáticas, mientras que el «Gloria» y el «Credo», debido a su significativo y largo texto, representan una estructura más silábica, con el dominio de la homorritmia. Al mismo tiempo, entre las obras de diferentes autores, herederos del siglo XVI, aparecen misas influenciadas por el nuevo lenguaje musical barroco, con un movimiento hacia la tonalidad, dominio del bajo continuo, los elementos de homofonía e incorporación de los instrumentos musicales. Desde la segunda mitad del siglo XVII van formándose las misas, pertenecientes a la estética musical barroca, en las cuales se encuentra con más frecuencia el estilo homorítmico, acordes verticales y fragmentos solísticos con virtuosismo casi instrumental.

Durante este periodo aparecen obras más complejas: se desarrolla la técnica de la policoralidad llegando a un mayor número de voces, el virtuosismo vocal en las partes solísticas de las obras y, debido a la influencia de la música italiana, se insinúa el estilo nuevo o representativo que se aplica en el lenguaje eclesiástico así como los afectos musicales con su expresividad y teatralidad. El proceso de incorporación de los afectos musicales en la música religiosa comienza en las vísperas y completas,³² y aparece poco a poco en la misa en las partes con los textos con mayor narratividad y expresividad, tales como el «Credo», en el que aparecen los hechos dramáticos relacionados con la vida de Jesús, sobre todo en las secciones «Qui propter nos homines», «Et incarnatus est», «Crucifixus etiam pro nobis», «Et resurrexit», «Et ascendit», «Et iterum venturus», «Et expecto resurrectionem» y «Et vitam venturi».³³ En lo que se refiere a las misas de difuntos, habitualmente, se escriben durante todo el siglo XVII en estilo polifónico estricto, sin influencias del lenguaje musical moderno o algunos ejemplos de la retórica barroca.³⁴

El artículo se enfoca en cinco misas de Francesc Valls, en cada una de las cuales los elementos de un lenguaje de transición se representan de diferentes maneras. El análisis musical de estas composiciones³⁵ permite plantear una hipótesis acerca de la graduación temporal posible de estas cinco misas que, obviamente, tiene un carácter subjetivo, y cada una de estas obras dispone de varias sugerencias y posibilidades. Esta evolución aparece de la siguiente manera:

a) *Scala Aretina* (1702):³⁶ entre todas las misas es la única que tiene la fecha exacta de su composición. La obra muestra una exageración experimental del len-

32. Francesc BONASTRE I BERTRAN, *La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII*, p. 15.

33. *Ibidem*, p. 15-16.

34. Miguel QUEROL GAVALDÁ, *Música barroca española*, tomo II: *Polifonía policoral litúrgica*, p. XI.

35. El análisis detallado de estas cinco misas se puede consultar en: Ksenia STARKOVA, *Las misas de Francesc Valls*, trabajo de fin de máster, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Arte y de Musicología. Dirección: Xavier Daufí i Rodergas, 2018.

36. Manuscrito M 1489 de la Biblioteca de Catalunya, Francesc VALLS, *Missa Scala Aretina*, transcripción y edición a cargo de José López-Calo, Londres, Novello, 1978.

guaje del pleno Barroco, en la que la música y la palabra no solo son «hermanas», sino que la palabra se adueña de la música, lo que repercute en una fragmentación intensa del conjunto musical e hiperbolización de contrastes entre las secciones. Por una parte, en esta música se realiza la mayor concentración de las figuras retóricas y los afectos musicales, pero, por otra parte, esta abundancia tiene un carácter más cuantitativo que cualitativo. A pesar de que en la misa *Scala Aretina* domina un lenguaje moderno y barroco, algunas partes pertenecen al estilo antiguo («Sanctus», «Agnus Dei») y están escritas según las reglas de la polifonía estricta. Además, no se destaca claramente el coro instrumental que en la mayoría de las partes duplica las voces vocales. El lenguaje armónico de esta misa es más complejo, está repleta de secuencias armónicas, desviaciones y disonancias.

b) Las misas *Primi toni* y *Quarti toni*³⁷ forman parte del *Index Missarum, et motectorum cum octo vocibus*, que probablemente fuera terminado en el año 1709 (fecha del estreno). Por esta razón, seguramente, estas misas fueran escritas posteriormente a la misa *Scala Aretina*. Este hecho nos parece interesante, porque el lenguaje musical de estas obras es evidentemente arcaizante con respecto al de la dicha misa. Ambas composiciones muestran un estilo imitativo polifónico estrictamente renacentista, la armonía modal y la poca cantidad de figuras retóricas y afectos musicales. En estas misas está ausente la parte instrumental (a excepción del bajo continuo). Por otro lado, no disponemos de información acerca de la fecha exacta de cada misa, y, sobre todo, del año de inicio del trabajo del compositor sobre esta música. De esta manera, sería posible que Valls empezara a escribir las misas de *Index missarum* antes de la *Scala Aretina* y que posteriormente siguiera componiéndolas hasta el año 1709.

c) La *Misa de difuntos*³⁸ tiene influencia del estilo teatral, del lenguaje moderno de la ópera italiana y, además, en algunos momentos se percibe influencia del estilo galante. Esta música representa un carácter transitorio que repercute en la coexistencia de distintos estilos musicales: por una parte, un lenguaje moderno, barroco con los afectos musicales avanzados, el dominio de tonalidad y, por otra parte, un lenguaje viejo, renacentista, sin afectos musicales y armonía modal. En esta misa la parte instrumental muestra un mayor desarrollo que en la *Scala Aretina*, y en algunas partes elaboradas en el estilo viejo renacentista, la parte instrumental muestra un lenguaje moderno barroco, lo que parece contradictorio y hace suponer que la parte instrumental fue añadida posteriormente a estas piezas que formaron parte de la *Misa de difuntos*. Con respecto a estos rasgos estilísticos, se intuye que esta obra se compone por varios fragmentos musicales pertenecientes a distintos tiempos, entre los cuales las partes más teatrales y modernas tales como «Sequentia», «Motectum» y «Kyrie» estilísticamente se encuentran como sucesi-

37. Manuscrito M 1612 «Index missarum et motectorum cum octo vocibus» de la Biblioteca de Catalunya, Josep PAVIA I SIMÓ, *La música en Catalunya en el siglo XVIII: Francesc Valls (1671 c. - 1747)*.

38. Manuscrito M 734/8 de la Biblioteca de Catalunya, Francesc VALLS, *Missa de difunts a vuit veus, 2 violins i baix continu*, transcripción y revisión a cargo de Sergi Casademunt i Fiol, Barcelona, DINSIC, 2004.

vos a la *Scala Aretina*, *Index Missarum* y, posiblemente, *Tu es Petrus* mientras que el resto es la música temprana redactada para completar la *Misa de difuntos*.

d) La misa *Tu es Petrus*³⁹ se encuentra en el manuscrito de la Universidad de Cracovia que fue copiado alrededor del año 1711; por lo tanto, existe la posibilidad de que esta misa estuviera escrita después de la *Scala Aretina*. Además, el lenguaje musical de esta obra representa completamente el estilo moderno barroco en todas las partes, y algunas estructuras musicales muestran una evolución y desarrollo en comparación con la misa *Scala Aretina*. En esta misa se nota menos la importancia de los afectos musicales y de las figuras retóricas, mientras que la parte instrumental representa mayor independencia y desempeña un papel más significativo. El lenguaje armónico se fundamenta en las relaciones tonales estables durante toda la composición, pero en comparación con la *Scala Aretina* la armonía muestra mayor sencillez y claridad, y se acerca al estilo del Barroco tardío.

3.2. LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA Y LA PALABRA EN LAS MISAS DE FRANCESC VALLS

La idea de que la música y la palabra son «hermanas» queda plasmada sucesivamente en las misas de Valls, solo que con una intensidad diferente: si la misa *Scala Aretina* parece sobrecargada de varios afectos musicales y figuras retóricas que se destacan, se ponen de relieve, en otras misas, en contraposición, el uso de los afectos musicales disminuye acercándose a un nuevo tipo de expresión musical.

Al examinar las misas de Valls se percibe de manera gradual que el lenguaje musical se libera de las figuras retóricas, por ejemplo, en la misa *Tu es Petrus*, la cual hipotéticamente se considera como la más tardía de todas, su cantidad se ve disminuida, sobre todo en comparación con la misa *Scala Aretina*. Por otra parte, en cuanto a los afectos musicales, también se revela la evolución: comparando la expresión musical de la *Scala Aretina* con las partes «Sequentia» y «Motectum» de la *Misa de difuntos* se observa que en la última misa se utiliza otro vocabulario musical, con las formas de expresión más modernas constituidas por la entonación vocal e instrumental, el ritmo, el carácter del acompañamiento, las estructuras musicales que transmiten esta música a la expresividad del Barroco tardío.

En las misas de Francesc Valls conviven varios principios de la relación texto-música: el ilustrativo, que caracterizó el tratamiento renacentista de la palabra con figuras musicales que reflejan estrechamente la palabra y actúa como herencia de los siglos anteriores, y el representativo o de los afectos musicales, que influyen-

39. Manuscrito Mus. Ms. 40317 de la Universidad de Cracovia, edición: Josep PAVIA I SIMÓ, *La música en Cataluña en el siglo XVIII: Francesc Valls (1671 c. - 1747)*. Otros manuscritos de esta misa se encuentran en la Biblioteca de Catalunya (M 1637/VIII/21), en la catedral de Tortosa (E:TO:29/12) y en la catedral de Albarracín (E:ALB:1221).

ció el lenguaje musical barroco y la música teatral. Aparte de esto, en algunas misas de Valls (en primer lugar, *Tu es Petrus*) se hallan ejemplos de la expresión musical independizada de la retórica barroca. Conforme a los criterios previamente indicados, en otros apartados de este artículo se expondrán con más profundidad algunos ejemplos de las misas del compositor catalán.

3.2.1. Música como expresión de la palabra: los afectos musicales

La presencia del estilo representativo en las misas de Francesc Valls es bastante distinta. En la misa *Scala Aretina* el equilibrio entre el texto y la música se deshace hacia el dominio de la palabra. Entre las partes de la misa más cargadas de figuras retóricas y afectos musicales se destacan el «Gloria» y el «Credo» debido a su texto rico en acontecimientos narrativos. Todas las secciones o palabras destacadas musicalmente, que influyen en el compositor, interrumpen el movimiento de la música creando varios contrastes y fragmentaciones. En algunos casos, la expresividad musical de esta misa parece demasiado hiperbolizada y experimental. Las misas *Primi toni* y *Quarti toni* apenas representan los afectos musicales, debido a su lenguaje arcaizante y renacentista. En estas obras, como medios de expresión, actúan los contrastes entre la textura musical, los valores y graduación en el nivel de disonancia. En la *Misa de difuntos* las partes que llevan los rasgos del estilo representativo son la «Sequentia» y el «Motectum», que destacan sobre otras partes de esta obra en las que prácticamente no se puede encontrar ninguna figura retórica o afectos musicales contrastantes. En la expresión musical de la «Sequentia» y el «Motectum» se evidencia el dramatismo, la teatralidad y una mayor madurez en comparación con la *Scala Aretina*. El lenguaje de la misa *Tu es Petrus*, aunque tiene clara relación entre la música y la palabra, casi se libera de las figuras retóricas, exponiendo algunas palabras destacadas mediante los elementos de expresión musical, tales como la armonía, la textura y el tiempo.

Los afectos contrastantes en las misas del compositor individualizan sus obras, principalmente en las misas *Scala Aretina* y *Misa de difuntos*. El tratamiento tan escrupuloso al sentido del texto se convierte en una segmentación intensa: cada parte de la misa se divide en diferentes fragmentos según el significado de la palabra. El compositor resalta no solo las partes tradicionales, tales como «Et incarnatus», «Crucifixus», «Resurrexit» en el «Gloria», etc., sino que se centra en las palabras más significativas, como por ejemplo, *Jesu Christe* en el «Gloria» o *Jesum Christum* en el «Credo», que actúan como fragmentos musicales prominentes en todas sus misas. La segmentación se convierte en un rasgo muy característico de las misas de Valls y, en cada una de ellas, el compositor suele repetir los mismos fragmentos o unas palabras que, frecuentemente, mantienen unos modelos muy similares.

Las palabras *Jesu Christe* de la parte del «Gloria» siempre se ponen de relieve en las misas: se vinculan con el Cristo, el personaje principal en el que se centra la liturgia cristiana.

En la misa *Scala Aretina* el tópico dominante del sufrimiento de Jesús en la cruz (y otros estados de ánimo vinculados con él, tales como el dolor, la pena, el llanto, etc.) va a través de la misa correspondiendo a las palabras *Jesu Christe* y a otras secciones del texto con la misma idea y vinculándose con un lenguaje especial que expresa este afecto para que se entienda, sea visible y resulte contrastante con el carácter principal solemne y alegre de esta misa.

Ambas secciones con las palabras *Jesu Christe* en el «Gloria» de la misa *Scala Aretina* se expresan de una manera parecida (c. 80; c. 190):⁴⁰ lenguaje polifónico imitativo con valores largos (en contraste con las secciones homorrítmicas), cambio de la tonalidad (mayor por menor o pérdida de tonalidad estable como sucede en la segunda vez), lenguaje armónico muy complejo en comparación con las secciones anteriores (elipsis sin resolución, acordes disonantes que funcionan como formas de expresión retórica, creando sensación de tensión), en la segunda realización de las palabras *Jesu Christe* aparecen las figuras retóricas catábasis (sobre todo, en el tiple 2.º y el alto del primer coro) y un pasaje cromático descendente, que combina *gradatio* (repetición ascendente o descendente por grado) y una forma semejante a la figura retórica *passus duriusculus*, aunque no cumple con los requisitos exactos de la última.

FIGURA 1. Francesc Valls, misa *Scala Aretina*, «Gloria», sección «Jesu Christe», c. 189-192.

En ambos casos se crea una gran contraposición dentro del conjunto musical, los fragmentos con el afecto musical diferente se ponen de relieve y añaden el momento de dramatización y teatralidad en la música.

En la parte del «Credo» de la *Scala Aretina* se halla otra variante de estas palabras, *Jesum Christum* (c. 22), que, aunque no se resaltan con tanta dramatización como *Jesu Christe*, se diferencia del conjunto musical (la polifonía imitativa estricta en valores largos contra la homorrítmica coral e imitación solística barroca).

40. De aquí en adelante los compases para la misa *Scala Aretina* se indican según: Francesc VALLS, *Missa Scala Aretina*, transcripción y edición a cargo de José López-Calo, Londres, Novello, 1978.

En las misas *Primi toni*, *Quarti toni* y *Tu es Petrus* los fragmentos «Jesu Christe» y, con menor intensidad, «Jesum Christum» se destacan, pero en lugar de la teatralidad de afectos de la *Scala Aretina* aparecen contrastes de textura, tiempo y valores.

The image shows a musical score for a Gloria section. It consists of two systems of staves. The first system includes four vocal parts: Cantus I (which is mostly silent), Cantus II, Alto, and Tenor. Each vocal part has lyrics underneath. The lyrics for Cantus II, Alto, and Tenor are: "Do-mi-ne Fi-li-u-ni-ge-ni-te Je-su Chri-". The second system includes four instrumental parts: CI, CII, A, and T. The lyrics for these parts are: "ste", "Je-su Chri- ste", and "Chri-".

FIGURA 2. Francesc Valls, misa *Primi toni*, «Gloria», «Jesu Christe», c. 12-16.

Otro fragmento musical en la misa *Scala Aretina* relacionado con la idea del sufrimiento de Jesús y mantenido en un afecto diferente es la sección «Qui tollis» del «Gloria». Con mayor interés se realzan los fragmentos musicales vinculados con las palabras *qui tollis peccata mundi et miserere nobis*.

Los rasgos representativos del lenguaje musical que construyen el afecto del sufrimiento, relacionado con la redención de Jesús por los pecados del mundo: tiene lugar el cambio de tonalidad (sol menor, que contrasta con las partes en re mayor), un lenguaje armónico más complejo, cuarta disminuida en la melodía de tenor en las palabras *qui tollis* (c. 110-113), la figura retórica *suspiratio*, silencios con los que empieza la repetición de las palabras *qui tollis*, la famosa entrada de la novena sin preparación (c. 120) en la sección «Miserere nobis», que añade mayor disonancia en esta sección.

Todos estos recursos musicales constituyen el afecto musical de la parte «Qui tollis» (a excepción de la sección «Suscipe»), el de sufrimiento y dolor; y la cuarta disminuida, la novena sin preparación y las disonancias reflejan el simbolismo trágico del texto.

En todas las misas, salvo la *Misa de difuntos*, en la sección «Qui tollis» (sobre la que hablaremos después) se reproduce un modelo muy parecido. Aunque la música de estos fragmentos no posee su propio afecto diferente del conjunto, en

Qui tollis
Qui tollis
Qui tollis
Qui tollis
Qui tollis
Qui tollis

pec - ca - ta - mm - di,
pec - ca - ta - mm - di,

FIGURA 3. Francesc Valls, misa *Scala Aretina*, «Gloria», sección «Qui tollis», c. 110-116.

todas las apariciones de *qui tollis* se conservan los silencios, la figura retórica *suspiratio*, que aportan una pequeña suspensión en la corriente musical, poniendo de relieve estas palabras.

Otro texto relevante de la misa al que se aplica estilo representativo es el fragmento «Et incarnatus est». Esta parte del «Credo» en las composiciones de Valls siempre destaca de una manera diferente de otros segmentos.

En la misa *Scala Aretina* la sección «Et incarnatus» se caracteriza por el cambio de tonalidad (re mayor por si menor), los valores lentos, la textura musical que se forma a base de acordes verticales en estilo homofónico (pese a que en la sección mediana se introduce una imitación polifónica). La secuencia frigida en la que se fundamentan la primera y la tercera sección aporta un aspecto simbólico y significativo a la música: esta estructura armónica y melódica modelaba la semántica asociada con el dolor en el vocabulario musical barroco.

Del mismo modo que en las misas *Primi toni* y *Quarti toni* esta parte no posee su propio afecto, el «Et incarnatus» de la misa *Tu es Petrus* forma una sección

Et in - car - na - tus est
Et in - car - na - tus est
Et in - car - na - tus est
Et in - car - na - tus est

FIGURA 4. Francesc Valls, misa *Scala Aretina*, «Credo», «Et incarnatus», c. 82-86.

independiente y plasma un afecto musical contrastante a otras secciones que se forman por cambio de tonalidad (mi bemol mayor - sol menor), mediante las ligaduras disonantes (en las palabras *de Spiritu* aparece un acorde de séptima mayor sin quinta, c. 51)⁴¹ y por el dominio de los acordes verticales y los tiempos lentos. La construcción de esta parte evoca la estructura a tres partes del mismo fragmento de la misa *Scala Aretina*: aquí las secciones «Et incarnatus» y «Et homo factus» mantienen el estilo homofónico, en contraposición con la sección mediana «Ex Maria Virgine», que está escrita en lenguaje imitativo.

The image shows a musical score for the 'Et incarnatus' section of the 'Credo' from the Mass 'Tu es Petrus' by Francesc Valls. The score is for four voices: Tiple 1, Tiple 2, Alto, and Tenor. The lyrics are 'Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto'. The music is in a homophonic style with a common time signature. The lyrics are: Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto.

FIGURA 5. Francesc Valls, misa *Tu es Petrus*, «Credo», «Et incarnatus», c. 46-54.

Otras palabras que están vinculadas con la pasión de Cristo y llaman la atención del autor son *passus et sepultus est* del «Credo» que forman otro punto significativo en la historia de Jesús: su pasión y muerte. En todas las misas (aparte de la *Misa de difuntos*) este fragmento se subraya de alguna manera. En la misa *Scala Aretina* tiene lugar el cambio de compás (binario después de ternario), de tonalidad (do mayor con la tercera menor en la zona cadencial contra re mayor), la textura parte desde la polifonía imitativa y se incorpora la figura retórica descendente.

41. Los compases en las misas *Primi toni*, *Quarti toni* y *Tu es Petrus* se indican según la siguiente edición: Josep PAVIA i SIMÓ, *La música en Catalunya en el siglo XVIII: Francesc Valls (1671 c. - 1747)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 1997.

te catábasis, que añade a esta música no tan disonante como en otros ejemplos un determinado significado relacionado con la muerte.

FIGURA 6. Francesc Valls, misa *Scala Aretina*, «Credo», «Passus et sepultus est», c. 120-128.

En las misas *Primi toni* y *Tu es Petrus* este fragmento musical no representa un afecto, pero difiere del conjunto por una imitación polifónica en los valores largos. En la *Tu es Petrus* aparece un pasaje descendente semejante a la figura catábasis que aporta una carga simbólica de sufrimiento, cruzándose con el mismo fragmento en la *Scala Aretina*:

FIGURA 7. Francesc Valls, misa *Tu es Petrus*, «Credo», «Passus et sepultus est», c. 69-72.

La última estación con el afecto musical de sufrimiento y muerte en el «Credo» de las misas de Valls cabe en las palabras *et mortuos*. En la *Scala Aretina* se crea un gran contraste en la sección «Vivos» (tonalidad de re mayor, homorritmia) y en el fragmento posterior debido al cambio de tonalidad (si menor) y de textura, que se convierte en una imitación polifónica, basada en la secuencia frigia, en la que aparece la figura descendente catábasis.

FIGURA 8. Francesc Valls, misa *Scala Aretina*, «Credo», «Et mortuos», c. 174-177.

Como en la misa anterior, en el fragmento «Vivos et mortuos» de la misa *Tu es Petrus* se vislumbra un afecto musical. Se efectúa de una manera muy parecida al ejemplo anterior: la secuencia frigia en la tonalidad de do menor con el pasaje descendente en el bajo y con armonía disonante (la ligadura con séptima que aparece justo en la palabra *mortuos*):

FIGURA 9. Francesc Valls, misa *Tu es Petrus*, «Credo», «Vivos et mortuos», c. 87-89.

El «Agnus Dei» continúa la línea de los afectos musicales relacionados con la pasión de Cristo en las misas de Valls. En la *Scala Aretina* el lenguaje musical queda repleto de diferentes símbolos musicales que se muestran en la armonía y la

melodía. La sección más significativa en lo que respecta a las figuras retóricas y a la expresión del afecto musical es la primera, «Agnus Dei»: la tonalidad de si menor, cuatro bloques de la secuencia armónica-melódica que pasan por diferentes tonalidades (si menor, mi menor, la menor) sin resolución directa en ellos (cada vez la dominante resolucionana en mediente) y desempeñan un papel importante en el proceso de formación del carácter musical, produciendo una tensión interminable. En la melodía del soprano del primer coro aparece la cuarta disminuida descendente que se forma entre el primer y el tercer sonido del tiple (re, la sostenido).

FIGURA 10. Francesc Valls, misa *Scala Aretina*, «Agnus Dei» (coro I), c. 1-3.

Este lenguaje intenso y disonante contrasta con la sección «Qui tollis», en la que la tonalidad de si menor se cambia por la de re mayor, la textura polifónica por la homorrítmica y aparece un silencio (*suspiratio*) que actúa como figura retórica. En la siguiente sección, «Miserere nobis», vuelve el afecto de la primera sección, se establece un lenguaje disonante e intenso y la tonalidad de mi menor.

FIGURA 11. Francesc Valls, misa *Scala Aretina*, «Agnus Dei», «Qui tollis», c. 9-12.

Pese a que el «Agnus Dei» de la misa *Primi toni* está escrito en el estilo antiguo y muestra escasez en lo que se refiere a las figuras retóricas o estilo representativo, la misma parte de la misa *Quarti toni* en este caso parece más interesante: la segunda sección, «Qui tollis», comienza con un *suspiratio*, en el tema de imitación aparece una cuarta disminuida, como en el «Agnus Dei» de la *Scala Aretina*, que forma parte de una secuencia ascendente.

FIGURA 12. Francesc Valls, misa *Quarti toni*, «Agnus Dei», «Qui tollis», c. 4-7.

Los silencios antecedentes aparecen en la sección «Qui tollis» del «Agnus Dei» de la *Misa de difuntos*: teniendo en cuenta que esta parte no presenta distinto afecto musical, en las palabras *qui tollis* el compositor proyecta el mismo modelo con el que nos encontramos en otras misas.

FIGURA 13. Francesc Valls, *Misa de difuntos*, «Agnus Dei», c. 762-768.⁴²

42. Los compases en la *Misa de difuntos* se indican según la siguiente edición: Francesc VALLS, *Misa de difunts a vuit veus, 2 violins i baix continu*, transcripción y revisión a cargo de Sergi Casademunt i Fiol, Barcelona, DINSIC, 2004.

El «Agnus Dei» de la misa *Tu es Petrus*, a pesar de que está escrita en la tonalidad de mi bemol mayor, comienza con la desviación a do menor. Además, tanto el «Agnus Dei», como el «Qui tollis» empiezan con la figura musical *suspiratio*, que desempeña un papel importante en la relación entre la música y el texto en todos los fragmentos del «Agnus Dei» en las misas de Valls.

The image shows a musical score for four voices: Tiple 1, Tiple 2, Alto, and Tenor. The music is in G-flat major (three flats) and common time. The lyrics are: "A - gnus De - i qui to - lis pec - ca - ta mun - di". The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

FIGURA 14. Francesc Valls, misa *Tu es Petrus*, «Agnus Dei», c. 3-4; c. 5-7.

Respecto al estilo representativo prestamos especial atención a las partes «Sequentia» y «Motectum» de la *Misa de difuntos*, que representan los afectos musicales de mayor dramatización, teatralidad y madurez de la expresividad del Barroco tardío.

La «Sequentia» constituye una enciclopedia de varios afectos musicales que están representados en el tratado *Mapa armónico práctico*, entre los cuales se destacan los siguientes:

— Afecto de *ira*: este afecto impregna la «Sequentia», marcando algunas de sus secciones, y se representa con mayor claridad en la primera, «Dies irae». Se expresa por la tonalidad de do menor y el ritmo acentuado con notas con punto. Una música muy parecida de otro autor se encuentra en el tratado de Valls, respecto al ejemplo del afecto de ira y de la música teatral.⁴³ Este carácter musical se mantiene en algunas otras secciones de la «Sequentia», tales como «Liber scriptus» o «Juste judex». Son dos partes corales parecidas, en las cuales la parte instrumental tiene gran importancia: representa un movimiento continuo con el ritmo corchea - dos semicorcheas.

The image shows a musical score for two violins, Violin 1 and Violin 2. The music is in D minor (two flats) and common time. The score shows a continuous rhythmic pattern of eighth notes, characteristic of the 'Dies irae' section. The Violin 1 part starts with a treble clef and the Violin 2 part starts with a bass clef. Both parts have a similar rhythmic structure.

FIGURA 15. Francesc Valls, *Misa de difuntos*, «Sequentia», «Dies irae», parte instrumental, c. 272-273.

43. Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a)*, fol. 218.

— El afecto de *suspensión* o lo que el compositor nombra en su tratado la *música pausada* aparece en la cuarta sección, «Mors stupebit»: el texto se interrumpe por los silencios, por lo que se crea una sensación de suspensión que también reside en el texto «Mors stupebit et natura» (‘Muerte y naturaleza se asombrarán’). De este modo, las frases se acentúan y se ponen de relieve, llamando la atención del oyente al significado de la palabra.

The image shows a musical score for the 'Mors stupebit' section of the Requiem by Francesc Valls. It features four vocal parts: Tiple I, Alto, Tenor, and Bajo. The music is in 3/4 time and G minor. The lyrics are: 'Mors stu - pe - bit et na - tu - ra'. The score consists of two measures, with the first measure containing the first part of the phrase and the second measure containing the second part. There are rests in the vocal lines between the two measures, creating a sense of suspension.

FIGURA 16. Francesc Valls, *Misa de difuntos*, «Sequentia», «Mors stupebit», c. 311-312.

— Afecto de *agitación*: el aria de contralto «Rex tremendae» expresa el afecto de agitación e inquietud. La estructura musical de este fragmento consiste en cuatro bloques de una secuencia ascendente reiterada en distintas tonalidades (fa menor, sol menor, si bemol menor, do menor). Esta repetición de la secuencia provoca el dinamismo y la intensidad que fundamentan la base del afecto musical. Además, este estado de ánimo refleja el contenido de este aria: la petición a Dios para que salve a los fieles. La misma música y el mismo afecto se reiteran en la sección «Preces meae», donde también hace alusión al significado de las palabras: «Mi ruego no es bastante digno; [...] no me queméis en el fuego condigno».

The image shows two systems of musical notation for the 'Rex tremendae' section. The first system features Contralto I (C1) and BC (Bajo Continuo). The C1 part has a melodic line with lyrics: 'Rex tre - men - dae ma - ges - ta - tis, qui sal - van - dos sal - vas gra - tis'. The BC part provides a harmonic accompaniment. The second system continues the C1 and BC parts. The time signature is 3/2 and the key signature is G minor.

FIGURA 17. Francesc Valls, *Misa de difuntos*, «Sequentia», «Rex tremendae» (el solista y la parte de bajo continuo), c. 346-355.

Otra sección que podría pertenecer a este afecto musical es el dúo «Ingemisco», un canon entre dos contraltos acompañados por el movimiento de semicorcheas en la parte instrumental que aporta el estado de agitación a la música. Además, en el contrapunto melódico nacen las terceras y sextas menores que crean el afecto de dolor: «Reo, mi corazón gimiente, duelo muestra: con rubor de culpa en el rostro: dadme, os ruego, vuestro perdón.»

The musical score for 'Ingemisco' is written in 8/8 time. It features two contraltos, two violins, and a basso continuo. The lyrics are: 'In - - ge - mis - co tam - quam re - us: In - - ge - mis - co tam - quam'. The two contraltos sing in canon, with the second contralto entering after the first. The instrumental parts consist of a rhythmic pattern of eighth notes in the violins and a more complex pattern in the basso continuo.

FIGURA 18. Francesc Valls, *Misa de difuntos*, «Sequentia», «Ingemisco», c. 407-408.

— Afecto de *dolor*: la parte «Lacrimosa», por su carácter musical, cumple con los requisitos que el compositor indica en su tratado para los afectos tristes y dolorosos. La parte está escrita a modo de un coral en el que actúa solo el coro de solistas y bajo continuo; en las cadencias aparecen las ligaduras disonantes, las voces se encuentran en la posición baja y constituyen los acordes verticales en el estilo homofónico. El tiempo lento de esta sección y un carácter sereno crean también un afecto de *sublimación*.

The musical score for 'Lacrimosa' is written in 8/8 time. It features four vocal parts: Tiple, Contralto, Tenor, and Bajo. The lyrics are: 'La - cri - mo - sa di - es il - - - la, La - cri - mo - sa di - es il - - la, La - cri - mo - sa di - es il - - la, La - cri - mo - sa di - es il - - la,'. The score is homophonic, with all voices moving in parallel motion. The lyrics are written below the vocal staves.

FIGURA 19. Francesc Valls, *Misa de difuntos*, «Sequentia», «Lacrimosa», c. 484-489.

Otra sección que pertenece al afecto de *tristeza* es la «Pie Jesu», en la que en el fragmento «dona eis requiem» aparecen las ligaduras con disonantes y un len-

guaje polifónico e imitativo. En el compás 515 entra la séptima mayor sin preparación, remitiéndonos a la sección «Qui tollis» del «Credo» de la misa *Scala Argentina* del mismo autor y creando una sonoridad disonante, poniendo de relieve el afecto musical de esta parte.

Figure 20 shows a musical score for four vocal parts: Tiple, Contralto, Tenor, and Bajo. The lyrics are "do - na e - is re - qui em". A box highlights the beginning of the phrase "do - na e - is" in all parts. The Tiple part starts with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The Contralto part starts with a whole rest followed by a half note G3, then a quarter note A3, and a quarter note B3. The Tenor part starts with a whole rest followed by a half note G2, then a quarter note A2, and a quarter note B2. The Bajo part starts with a whole rest followed by a half note G1, then a quarter note A1, and a quarter note B1.

FIGURA 20. Francesc Valls, *Misa de difuntos*, «Sequentia», «Pie Jesu», c. 514-517.

Tanto el motete solístico «Domium secundum», que forma parte de la *Misa de difuntos*, como la «Sequentia» quedan enfatizadas sobre otras partes de la misa. Este fragmento muestra un lenguaje nuevo, barroco, sin ninguna reminiscencia del estilo viejo. En la parte domina el afecto doloroso, que resulta contrastante con las partes «Sanctus» y «Agnus Dei» que la rodean. La tonalidad de la menor del motete se contrapone a la modalidad de la parte anterior y posterior, y participa en la creación del afecto de esta parte. Al mismo tiempo los pasajes musicales que se encuentran en la voz del solista reflejan el sentido de la palabra. En la melodía del tenor dominan los intervallos de tristeza tales como terceras y sextas menores, además, aparece un salto a cuarta disminuida (c. 714) en las palabras *noli me judicare* ('no me juzguéis').

Figure 21 shows a musical score for Tenor 1 and BC parts. The lyrics are "no - li me - ju - di - ca - re". The Tenor 1 part has a melodic line with a descending interval. The BC part has a bass line with a descending interval.

FIGURA 21. Francesc Valls, *Misa de difuntos*, «Motectum», c. 712-717.

En la continuación del motete llama la atención un pasaje melódico que se repite acompañando las mismas palabras (al aparecer pasa por varias tonalidades y al final se reproduce sin cambios, formando así la figura retórica *pallilogia*): un silencio (*suspiratio*) y una iteración de la segunda descendente, que en el vocabulario barroco se asociaba con lágrimas y piedad. Este pasaje acompaña a las palabras *iniquitatem meam* ('mis defectos') y destaca su significado musicalmente.

FIGURA 22. Francesc Valls, *Misa de difuntos*, «Motectum», c. 749-758.

3.2.2. Música como imitación de la palabra: las figuras retóricas

Hay dos formas de presencia de las figuras retóricas en las misas de Francesc Valls: la primera es la imitación directa del texto, llamada también *text-painting*, en cuya atención se acentúa en un pasaje melódico sin cambio del carácter general de la música; la segunda es la inserción de las figuras en los fragmentos con la expresión de algún afecto musical, con lo que consecuentemente se aporta al lenguaje musical una carga simbólica, que junto con otros medios de expresión crea el carácter musical necesario.

La mayor parte de las figuras retóricas se concentra en la misa *Scala Aretina*, mientras que en otras misas su cantidad se reduce. La figura retórica catábasis (movimiento descendente) está presente en la *Scala Aretina*, *Primi toni*, *Quarti toni*, *Tu es Petrus* y mayoritariamente corresponde a la sección «Filius Dei» del «Credo» donde acompaña la frase *descendit de caelis* (*Scala Aretina*, c. 66; *Primi toni*, c. 28, *Quarti toni*, c. 44; *Tu es Petrus*, c. 39). En las misas *Scala Aretina* y *Primi toni* este pasaje descendente se convierte en el tema para imitación, en la *Quarti toni* se combina con otras figuras retóricas *circulatio* (movimiento giratorio) y *gradatio* (repetición ascendente o descendente por grado).

FIGURA 23. Francesc Valls, misa *Scala Aretina*, «Credo», c. 68-70 (coro I).

Figure 24 shows two staves of music. The top staff is for Tiple (Soprano) and the bottom staff is for Tenor. Both are in a key with one flat and common time. The lyrics are 'de - scen - - - - - dit'.

FIGURA 24. Francesc Valls, misa *Quarti toni*, «Credo», c. 44-45.

En la misa *Tu es Petrus* la elaboración del movimiento descendente parece más desarrollada y se realiza mediante la figura retórica *gradatio*: una consecuencia armónica y melódica descendente en todas las voces (el coro y los instrumentos).

Figure 25 shows five staves of music. The top staff is Tiple 1, followed by Tiple 2, Alto, Tenor, and B.C. (Bass). The key signature has three flats and the time signature is common time. The lyrics are 'de - scen - - - - dit de - scen - - - - dit de' for Tiple 1, and 'de - scen - dit' for the other parts.

FIGURA 25. Francesc Valls, misa *Tu es Petrus*, «Credo», c. 39-41.

La figura retórica *anábasis* (movimiento ascendente) reside frecuentemente en la misma sección del «Credo»: en la misa *Scala Aretina* (c. 72) esta figura corresponde a la palabra *coelis*.

Figure 26 shows two staves of music. The top staff is Alto and the bottom staff is Tenor. The key signature has one sharp and the time signature is common time. The lyrics are 'de - coe - - - - - lis.' for both parts.

FIGURA 26. Francesc Valls, misa *Scala Aretina*, «Credo», c. 72-75 (coro I, alto y tenor).

Además, el movimiento ascendente caracteriza a las secciones «Et ascendit» del «Credo» de la *Scala Aretina* y *Tu es Petrus*, en las que se acompaña por unos pasajes ascendentes en diferentes voces.

Et a - scen - dit in coe - lum,
Et a - scen - dit in coe - lum,
Et a - scen - dit in coe - lum,
Et a - scen - dit in coe - lum,

FIGURA 27. Francesc Valls, misa *Scala Aretina*, «Credo», «Et ascendit», c. 147-151 (coro II).

3.2.3. Otras formas de relación entre la música y el texto

Otro tipo de representación exacta de la palabra en la música se relaciona con la proyección de la organización estructural del texto en la parte musical. En uno de estos ejemplos, que aparece a través de las cinco misas de Francesc Valls, encontramos en la correspondencia entre la rima poética *peccatorum-mortuorum* («Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum») de la parte «Confiteor» del «Credo» y su realización en la música.

En la misa *Scala Aretina* cada palabra de esta rima, tanto *peccatorum* como *mortuorum*, conforman una sección musical con su propio afecto diferente de los fragmentos que la rodean (c. 248, c. 264): después del movimiento rápido y homorritmia en la sección anterior tras un silencio viene la imitación polifónica mantenida en los valores largos en la tonalidad contrastante (si menor/mi menor después de re mayor). El carácter doloroso de estos fragmentos se crea, aparte de la tonalidad, por medio del lenguaje armónico, que muestra mayor complejidad: ligaduras con disonantes, secuencia frigida descendente; las cuales, a su vez, actúan como formas de expresividad retórica, manteniendo este carácter en la música. Estos fragmentos musicales, «Peccatorum» y «Mortuorum», son semejantes no solo por su lenguaje musical, sino que como en un espejo se reflejan en cada sec-

pec - ca - to - rum, mor - tu - o - rum,
pec - ca - to - rum, pec - ca - to - rum, mor - tu - o - rum,
pec - ca - to - rum, mor - tu - o - rum,
pec - ca - to - rum, mor - tu - o - rum,

FIGURA 28. Francesc Valls, misa *Scala Aretina*, «Credo», secciones «Peccatorum», «Mortuorum», c. 248-253; c. 264-267.

ción los pasajes musicales que se repiten con pequeños cambios rítmicos y melódicos (rotación, transposición, etc.).

Este espejo musical no funciona únicamente como rima estructural, en este caso una sola palabra se convierte en una sección con su propio afecto. *Peccatorum* y *mortuorum* resaltan como puntos significativos en el «Credo», con una carga simbólica relacionada con los pecados y los muertos.

Esta rima musical se mantiene en todas las misas (sin contar la *Misa de difuntos*, en la que no está presente el «Credo»), con la proyección de la equivalencia entre la rima textual y musical, pero en la mayoría de los casos, sin poner de relieve el cambio del afecto.

En las misas *Primi toni* y *Quarti toni* la rima *peccatorum-mortuorum* se realiza técnicamente, sin profundizar en el significado de la palabra musicalmente. Por ejemplo, en la primera misa se repiten imitaciones con un tematismo parecido en el cambio vertical. En la segunda misa las palabras *peccatorum* y *mortuorum* (c. 86, c. 91) se destacan del conjunto musical: se realizan en la parte del coro de solistas como una imitación polifónica a tres voces en valores más largos, mientras que los fragmentos que los rodean poseen textura homorrítmica y valores más cortos.

The image shows two systems of musical notation for a choir. The first system is for the words 'pec-ca-to' and 'rum', and the second system is for 'mor-tu-o' and 'rum'. Each system includes staves for Soprano (Tiple), Alto, Tenor, and Bass (Bajo). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement. The music features a mix of longer notes for the key words and shorter, more rhythmic passages for the surrounding text.

FIGURA 29. Francesc Valls, misa *Primi toni*, «Credo», c. 86-88; c. 91-93.

En la misa *Tu es Petrus* la rima *peccatorum-mortuorum* (c. 118, c. 121) resalta por medio de la repetición de la misma cadencia en diferentes tonalidades (si bemol mayor, mi bemol mayor) con el contrapunto vertical entre las voces. Ambos fragmentos musicales se realizan técnicamente, sin las figuras retóricas y el cambio de afecto. El movimiento musical no se interrumpe por un fragmento musical contrastante relacionado con la palabra, lo que ocurre, por ejemplo, en la misa *Scala Aretina*.

The image shows two systems of musical notation for a choir. The first system is for the words 'in re-mi-si-o-nem pec-ca-to' and 'rum', and the second system is for 're-mi-rec-ti-o-nem mor-tu-o' and 'rum'. Each system includes staves for Soprano 1 (Tiple 1), Soprano 2 (Tiple 2), Alto, and Tenor. The lyrics are written below the notes. The music features a mix of longer notes for the key words and shorter, more rhythmic passages for the surrounding text.

FIGURA 30. Francesc Valls, misa *Tu es Petrus*, «Credo», c. 117-119; c. 120-122.

Otro modelo de la proyección de la palabra en la música transmitido en las misas del compositor es la sección «Qui tollis» del «Credo», en la que la manera de organizar la textura musical se mantiene similar en todas las composiciones (a excepción de la *Misa de difuntos*): la frase «qui tollis peccata mundi» se divide por los silencios en dos fragmentos musicales que reflejan la consecuencia de las sílabas fuertes y débiles que constituyen estas palabras (*qui tollis peccata mundi*).

En la misa *Scala Aretina* este fragmento aparece en compás ternario y se separa en dos frases «qui tollis» y «peccata mundi» mediante los silencios de negra de tal manera que las sílabas fuertes del texto coinciden con los tiempos acentuados en la música (véase la figura 3).

Nos encontramos el mismo modelo en las secciones «Qui tollis» de las misas *Primi toni* y *Tu es Petrus*, en las cuales el compositor reproduce una organización de textura musical muy parecida, solo que rítmicamente más sencilla y con cambio de compás: ternario por binario.

Misa *Primi toni*

Misa *Tu es Petrus*

The figure displays two musical excerpts. The first, titled 'Misa Primi toni', shows four vocal staves (Tiple 1, Tiple 2, Alto, Tenor) in 3/4 time. The lyrics are 'qui tollis peccata mundi'. The second, titled 'Misa Tu es Petrus', shows the same four vocal staves in 2/4 time. The lyrics are 'Qui tollis peccata mundi'. In both, the lyrics are aligned with the musical notes, showing a clear correlation between the syllables and the strong beats of the music.

FIGURA 31. Francesc Valls, misas *Primi toni* y *Tu es Petrus*, «Credo», c. 22-24; c. 50-53.

En la misa *Quarti toni* este modelo aparece con algunos cambios que se refieren, sobre todo, a la ausencia del silencio de separación entre dos frases. Sin embargo, estos cambios no repercuten en la coordinación entre la música y la palabra: en este fragmento el compositor mantiene la correlación entre las sílabas y los tiempos fuertes.

Tiple
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci - pe
 Alto
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci - pe
 Tenor
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci - pe
 Bajo
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci - pe

FIGURA 32. Francesc Valls, misa *Quarti toni*, «Credo», c. 42-45.

Estos ejemplos musicales resultan doblemente interesantes: por una parte, actúan como un reflejo del pensamiento del compositor que vincula un modelo musical determinado con el texto correspondiente y, por otra parte, representan una proyección exacta de la palabra en la música.

4. CONCLUSIONES

El propósito de este artículo ha sido demostrar la evidencia de lo importante que es la relación entre el texto y la música para Francesc Valls y observar algunos ejemplos al respecto pertenecientes a las cinco misas de este compositor. Aunque en su tratado *Mapa armónico práctico* el autor no pretende aportar una clasificación y teorización de los afectos musicales y las figuras retóricas según los tratadistas alemanes —la aproximación de Valls a la retórica musical es más poética que científica, y más práctica que teórica—, no obstante, es una clara expresión de sus propias ideas acerca de la coeficiencia dentro de una obra con texto y música y la defensa del nuevo estilo musical o la segunda práctica.

En las misas de Francesc Valls conviven diferentes principios de la relación entre la música y la palabra: desde el modo más antiguo o renacentista, con la imitación exacta del texto que se realiza por medio de los pasajes musicales semejantes a las figuras que se encuentran en varios tratados sobre la retórica musical; al modo moderno, con el cambio teatral de los afectos musicales que exige un vocabulario musical diferente y acerca la música del compositor al estilo universal europeo.

En todas las misas de Francesc Valls la palabra desempeña un papel sustancial: no solo se refiere al sentido de la misma en cuanto a lo que representa mediante los afectos musicales y las figuras retóricas, sino que el texto por sí mismo, con sus características propias, repercute en la estructura musical. La rima que se forma entre las palabras *peccatorum* y *mortuorum* reside en todas las misas analizadas; los silencios constantes en la sección «Qui tollis» del «Gloria», no solo actúan en el papel de la figura retórica *suspiratio*, sino que reflejan el ritmo musical de la frase «qui tollis peccata mundi» transmitiéndola en la música. La entonación

de la palabra que se convierte en el modelo para la organización de la textura musical nos remite a la música del futuro.

Esta diversidad dentro de sus obras refleja la época en la que vivió el músico. Las misas de Francesc Valls tienen los rasgos característicos de un estilo transitorio: la coexistencia entre las novedades musicales del pleno Barroco, Barroco tardío y algunos rudimentos del estilo renacentista, un alto nivel de experimentación, influencias de la música italiana, la problemática creciente de la forma con texto y música que oscila entre las reglas establecidas y una nueva comprensión de las posibilidades expresivas de la música: un retrato típico de la estética de fin de siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- AZCARATE, Patricio de (ed.). *Obras completas de Platón*. T. 7. Madrid: Medina y Navarro, 1872. También disponible en línea en: <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=22661>> [Consulta: 28 octubre 2019].
- BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BERGER, Karol. «Concepts and developments in music theory». En: HAAR, James [et al.] (ed.). *European Music 1520-1640*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006, p. 304-328.
- BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555. También disponible en línea en: <[https://imslp.org/wiki/El_libro_llamado_declaraci%C3%B3n_de_instrumentos_musicales_\(Bermudo%2C_Juan\)](https://imslp.org/wiki/El_libro_llamado_declaraci%C3%B3n_de_instrumentos_musicales_(Bermudo%2C_Juan))> [Consulta: 11 abril 2019].
- BIANCONI, Lorenzo. *Music in the seventeenth century*. Nueva York: Cambridge University Press, 1987.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc. «Pere Rabassa “...lo descans de mestre Valls”. Notes a l’entorn del tono *Elissa, gran Reyna* de Rabassa i de la missa *Scala Aretina* de Francesc Valls». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. IV-V (1990-1991), p. 81-104. También disponible en línea en: <<https://www.raco.cat/index.php/ButlletiRACBAS/article/view/219111/330667>> [Consulta: 15 noviembre 2018].
- «La música instrumental en la obra de Francesc Valls (ca. 1671-1747)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7 (1999), p. 189-198.
- *La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Institución Milà i Fontanals. Departamento de Musicología, 2005.
- BORGERDING, Todd M.; STEIN, Louise K. «Spain, 1530-1600». En: HAAR, James [et al.] (ed.). *European Music 1520-1640*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006, p. 422-454.
- BUELOW, George J. «Affects, Theory of the». En: *Oxford music online* [en línea]: *Grove music online*, 2001. <www.oxfordmusiconline.com> [Consulta: 25 octubre 2018].
- «Figures, Theory of musical». En: *Oxford music online* [en línea]: *Grove music online*, 2001. <www.oxfordmusiconline.com> [Consulta: 30 octubre 2018].
- BUELOW, George J. [et al.]. «Rhetoric and music». En: *Oxford music online* [en línea]: *Grove music online*, 2001. <www.oxfordmusiconline.com> [Consulta: 10 noviembre 2018].

- BUKOFZER, Manfred F. *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*. Traducción de C. Janés. Madrid: Alianza, 2002.
- CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche, Firenze 1601*. Ed. facsímil. Florencia: Studio per Edizioni Scelte (SPES), 1983.
- CARTER, Tim; BUTT, John (ed.). *The Cambridge history of seventeenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- CASADEMUNT I Fiol, Sergi. «Prólogo». En: Francesc VALLS. *Missa de difunts a vuit veus, 2 violins i baix continu*. Transcripción y revisión a cargo de Sergi Casademunt i Fiol. Barcelona: DINSIC, 2004.
- CORTÉS I MIR, Francesc; BONASTRE I BERTRAN, Francesc (coord.). *Història crítica de la música catalana*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral, 1971.
- GONZÁLEZ VALLE, José-Vicente. «Música y retórica: una nueva trayectoria de la “ars musica” y la “música práctica” a comienzos del Barroco». *Revista de Musicología*, 10 (3) (1987), p. 811-841.
- «Relación música/texto en la composición musical en castellano del siglo XVII: nueva estructura rítmica de la música española». *Anuario Musical*, 47 (1992), p. 103-132.
- GUDIMOVA, S. A. «Barroc music space». *Culturology*, 4 (87) (2018), p. 57-69. También disponible en línea en: <http://inion.ru/site/assets/files/3839/2018_kul_turologiia_4.pdf> [Consulta: 23 marzo 2019].
- HILL, John W. *La música barroca*. Traducción de Andrea Giráldez. Madrid: Akal, 2008.
- JAMBOU, Louis. «Cantatas solísticas de Valls y compositores anónimos. Identidad y ruptura estilística, apuntes para un estudio». *Revista de Musicología*, 18 (1-2) (1995), p. 291-327.
- LAIRD, Paul R. «Catholic church music in Italy, and the Spanish and Portuguese empires». En: KEEFE, Simon P. (ed.). *The Cambridge history of eighteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 27-58.
- LEÓN TELLO, Francisco J. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, 1974.
- «Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII». *Revista de Musicología*, 4 (1) (1981), p. 113-128.
- LEZA, José Máximo (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 4: *La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014.
- LÓPEZ-CALO, José. «The Spanish Baroque and Francisco Valls». *The Musical Times*, vol. 113, núm. 1550 (1972), p. 353-356.
- «Introducción». En: Francesc VALLS. *Missa Scala Aretina*. Transcripción y edición a cargo de José López-Calo. Londres: Novello, 1978.
- *Historia de la música española*. Vol. 3: *Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1983.
- *La controversia de Valls*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2005.
- *La música en las catedrales españolas*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2012.
- LÓPEZ CANO, Rubén. «Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje». *Eufonía: Didáctica de la Música*, 43 (2008), p. 87-99.
- *Música y retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama, 2011.

- MARTÍN MORENO, Antonio. *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos, 1976.
- «Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Franciso Valls (1665?-1747)». *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), p. 157-194.
- *Historia de la música española*. Vol. 4: *Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1985.
- PÁEZ MARTÍNEZ, Martín. «Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical». *Rétor*, 6 (1) (2016), p. 51-72.
- PAVIA I SIMÓ, Josep. *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986.
- «La Capella de Música de la Seu de Barcelona des de l'inici del segle XVIII fins a la jubila-
ció del mestre Francesc Valls (14-3-1726)». *Anuario Musical*, 45 (1990), p. 17-66.
- *La música en Catalunya en el siglo XVIII: Francesc Valls (1671 c. - 1747)*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Institución Milà i Fontanals: Departamento de Musicología, 1997.
- *Tonos de Francesc Valls (c. 1671-1747)*. Vol. I. Barcelona: Consejo Superior de Investi-
gaciones Científicas: Institución Milà i Fontanals. Departamento de Musicología, 1999.
- «La Capella de Música de la Seu de Barcelona des de la mort del mestre Francesc Valls
(2-6-1747) fins a l'any 1755». *Anuario Musical*, 56 (2001), p. 131-162.
- *Tonos de Francesc Valls (c. 1671-1747)*. Vol. II. Barcelona: Consejo Superior de Investi-
gaciones Científicas: Institución Milà i Fontanals. Departamento de Musicología, 2001.
- «El villancet i el *tono* del Barroc musical tardiu en Francesc Valls. Aportació a l'estudi
d'aquests gèneres musicals». *Anuario Musical*, 61 (2006), p. 135-154.
- PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.). *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a)*. Barcelona: Insti-
tución Milà i Fontanals: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Música barroca española*. Tomo II: *Polifonía policoral litúrgi-
ca*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Instituto Español de
Musicología, 1982.
- RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. *Els villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792): Un model de la
transició musical del Barroc al Preclassicisme a la Catalunya del segle XVIII*. Bellaterra:
Universitat Autònoma de Barcelona, 1993.
- RIZNYCHENKO, Maryna. «G. Stoquerus's Treatise *De musica verbali libri duo* and the Pro-
blem of Text Placement in T. L. de Victoria's Works». *Starinnaya Muzyka*, 1 (2018),
p. 21-31.
- RODILLA LEÓN, Francisco. «Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento
en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII». *Re-
vista de Musicología*, 35 (1) (2012), p. 103-130.
- TORRENTE, Álvaro. «Franciso Valls (ca. 1671-1747)». *Revista de la Fundación Juan
March*, 395 (2010), p. 2-7.
- URPÍ, Montserrat; BONASTRE I BERTRAN, Francesc. «Valls, Francesc». En: *Diccionario de la
música española e hispanoamericana*. Vol. X. Madrid: Fundación Autor, 2002, p. 703-
707.
- VALLS, Francesc. *Missa Scala Aretina*. Transcripción y edición a cargo de José López-Calo.
Londres: Novello, 1978.

- VALLS, Francesc. *Missa de difunts a vuit veus, 2 violins i baix continu*. Transcripción y revisión a cargo de Sergi Casademunt i Fiol. Barcelona: DINSIC, 2004.
- VEGA, María José. *Poética y música en el Renacimiento*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona: Seminario de Poética del Renacimiento; Madrid: Universidad Carlos III: Caronte, 2011.